RICHARD SAINT-GELAIS

FICTIONS TRANSFUGES

La transfictionnalité et ses enjeux

Ouvrage publié avec le concours
du Centre national du livre

ÉDITIONS DU SEUIL

Introduction

Non loin de la table où j'écris ces lignes se trouvent entre autres *Mademoiselle Bovary* de Raymond Jean, le *Dom Juan* de Molière, *Autour de la Lune* de Jules Verne, *Sherlock Holmes of Baker Street* de W. S. Baring-Gould et *L'Univers de Michel Tremblay* de Jean-Marc Barrette. Collection hétéroclite à bien des égards – la littérature générale s'y mêle au récit policier et à la science-fiction, des romans y côtoient une « biographie », une pièce de théâtre et un dictionnaire de personnages – mais dont un dénominateur commun explique le rapprochement : chacun de ces livres participe à un ensemble plus vaste, fondé sur un type particulier de relation. C'est de cette relation qu'il s'agira ici.

Je me propose, pour ce faire, d'ajouter un terme à la panoplie déjà abondante des études littéraires et en particulier de la poétique. Par « transfictionnalité », j'entends le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel[1]. Un instant de réflexion suffit pour entrevoir l'ampleur et la variété du domaine ainsi délimité, où l'on trouve aussi bien les suites et continuations (second volume du *Quichotte*, complétions d'*Edwin Drood* que la mort de Dickens a laissé inachevé…), les personnages reparaissant comme ceux de *La Comédie humaine*, les *spin offs* en télévision et ailleurs, les séries et les cycles, de « Sherlock Holmes » à

1. En donnant ici à « texte » une acception large qui couvre aussi le cinéma, la télévision, la bande dessinée, etc. On verra cependant que la plupart de mes réflexions s'appuient sur l'exemple du texte narratif et que, même si bon nombre d'entre elles s'appliquent à d'autres formes de fiction, je n'examinerai pas l'incidence spécifique de ces formes sur le fonctionnement de la transfictionnalité : cette enquête-là reste à faire.

« Harry Potter[1] », et bien d'autres choses encore. Mon pari est qu'il y a un profit à tirer de leur investigation conjointe et que, par-delà l'hétérogénéité des pratiques, c'est une problématique commune qui se profile. La transfictionnalité met en jeu, et parfois en crise, les catégories majeures à partir desquelles nous pensons les textes, leur production et leur réception. Quelles sont les modalités, les conditions de possibilité et les conséquences de l'essaimage d'une fiction au-delà des frontières du texte ? Quels sont ses rapports avec le statut et l'autorité de l'auteur ? Comment s'articulent récit et fiction dans une relation transfictionnelle ? Est-il légitime de parler d'identité, s'agissant d'instances (personnages, lieux, événements…) figurant dans des œuvres distinctes, parfois même contradictoires ?

Ces questions n'ont pas, me semble-t-il, reçu toute l'attention qu'elles méritent. J'en vois un signe dans le flottement conceptuel que suscitent des dispositifs comme ceux qui m'intéresseront ici. Dans un article sur la métalepse, Frank Wagner rattache à l'« autointertextualité » le « retour de la bicyclette du *Voyeur* dans *La Maison de rendez-vous* d'Alain Robbe-Grillet » de même que « l'écho des coups sourds frappés par le vieux roi Boris (*Un régicide*) dans la diégèse de *Souvenirs du triangle d'or* » (2002 : 247). Brian T. Fitch décrit comme « intra-intertextuelle » l'allusion, dans *La Peste*, au récent crime de Meursault et donc à *L'Étranger*[2]. Pour Janet Paterson, il s'agit là d'un redoublement semblable à ce qu'un roman comme *Martereau* accomplit à l'échelle d'un texte ; proches à ses yeux de la mise en abyme, ces réduplications « attire[nt] l'attention sur la littérarité du texte » (1993 : 29). Dans *Palimpsestes* (1982 : 11) Genette est (brièvement) enclin à rattacher à la paratextualité une intersection diégétique entre deux romans de Giono ; *Seuils* (1987) ne reviendra

1. C'est l'occasion d'une petite note typographique : je distinguerai dorénavant les titres d'ouvrages et d'ensembles en usant de l'italique pour les premiers et des guillemets pour les seconds, sauf lorsque ces derniers sont le fait de l'auteur, comme *La Comédie humaine*. Mais il n'est pas inhabituel que les ensembles, surtout sériels, doivent leur intitulation à leurs lecteurs ou commentateurs : c'est le cas de « Sherlock Holmes ».

2. « Au milieu d'une conversation animée, [la marchande de tabac] avait parlé d'une arrestation récente qui avait fait du bruit à Alger. Il s'agissait d'un jeune employé de commerce qui avait tué un Arabe sur une plage » (1947 : 56-57). Ce passage, de même qu'un autre, dans *L'Étranger* cette fois, où Meursault lit dans un journal un fait divers dans lequel on reconnaît l'intrigue du *Malentendu* (Camus, 1957 : 124-125), est commenté par Fitch dans *The Narcissistic Text* (1982 : 89-90).

pas sur cette variété curieuse de la paratextualité. Ces appellations ont l'inconvénient d'insérer les procédés dans une typologie des relations textuelles au détriment de leur dimension fictionnelle, bien aperçue pourtant par Genette et par Fitch[1], mais dont leurs terminologies, qui rangent ces dispositifs aux côtés d'autres comme l'autocitation ou le titre, rendent difficilement compte. Le domaine que je cherche à cerner est cependant loin d'être inexploré. Des travaux s'y engagent dans plusieurs directions, mais souvent de manière indépendante : sur le retour de personnages (Margolin, 1996 ; Aranda, 1997, 2001 a, b et c, 2002, 2007), les cycles et les séries (Benassi, 2000 ; Besson, 2004), les « réécritures postmodernes » (Doležel, 1998), la *fan fiction* (Jenkins, 1991, 1992, 1995) : autant de régions de la contrée que je voudrais considérer globalement en dégageant son unité, en la construisant dans sa cohérence – tout en soulignant que cette unité et cette cohérence recouvrent, comme on le verra, de décisives différences. Je plaide donc pour une approche moins œcuménique que transversale, regroupant des résultats de provenances diverses et refusant la hiérarchisation implicite – et la méfiance parfois explicite – qui accompagne la division du travail intellectuel en études « littéraires » et « culturelles ». Il y a des angles sous lesquels on jugera inconvenant, j'imagine, d'aborder tour à tour *Don Quichotte* et une série télévisée, « Sherlock Holmes » et *La Princesse de Clèves*. Il en est d'autres sous lesquels, sans nullement feindre que ces fictions sont également reçues et valorisées, il leur arrive de présenter des formes comparables – mais aussi une diversité, peut-être pas celle qu'on aurait cru, que leur analyse conjointe peut faire apparaître. La transfictionnalité est l'un de ces terrains où l'on a tout intérêt à croiser des champs trop souvent disjoints par la compartimentation académique et certains préjugés encore tenaces.

Les textes et les pratiques qu'on rencontrera ici ne sont donc pas tout à fait inconnus (même si le lecteur curieux fera çà et là, je crois, quelques découvertes). Ils sont cependant en attente d'un concept propre. Donnons-en une idée en mettant en regard la transfictionnalité

1. « Les événements fictifs de *L'Étranger* sont repris et absorbés dans le monde du roman plus tardif, et entrent par conséquent dans un univers fictif plus vaste et plus étendu que ce que pourrait contenir le cadre d'une seule œuvre, quelle qu'elle soit » (Fitch, 1982 : 90*). Je signalerai tout au long de cet ouvrage par l'astérisque les passages qui, à l'instar de celui-ci, ont été traduits de l'anglais par Nathalie Roy avec ma collaboration.

et une notion voisine, l'hypertextualité telle que Genette la définit dans *Palimpsestes* (1982). La proximité des deux notions s'observe surtout sous l'angle de ce qu'en termes logiques on appellera leurs extensions respectives, qui présentent une intersection notable : ainsi, les suites et continuations sont à la fois des hypertextes et des transfictions[1]. Mais il est des hypertextes non transfictionnels (pastiches, parodies[2]…) et, réciproquement, des transfictions non hypertextuelles. Il n'y aurait pas grand sens à voir dans *Le Père Goriot* un hypertexte de *Gobseck* du fait de la présence du colonel Franchessini dans chacun de ces récits de Balzac. L'apparition, entre de nombreux autres personnages historiques ou imaginaires, de don Quichotte dans *Terra Nostra* ne fait pas de ce roman de Fuentes une imitation ou une transformation de celui de Cervantes. Une série est clairement transfictionnelle sans que l'on puisse dire du premier épisode qu'il serait l'hypotexte dont les autres seraient dérivés : tous, en fait, sont élaborés à partir d'un canevas qui, lorsqu'il est consigné, a plutôt le statut d'un outil de travail, d'ailleurs rarement rendu public. On en dira autant des « univers partagés », ces fictions développées conjointement par plusieurs écrivains qui situent dans un même cadre (souvent futuriste) des récits liés à seule hauteur encyclopédique, sans parfois que leurs intrigues se recoupent ou que des personnages réapparaissent de l'une à l'autre[3].

Si transfictionnalité et hypertextualité ne couvrent pas exactement les mêmes domaines, c'est qu'elles s'attachent à des propriétés, phénomènes et problèmes différents. C'est donc aussi, pour parler encore une fois comme un logicien, la « compréhension » des deux notions qui diffère. L'hypertextualité est une relation d'imitation et de transformation entre textes ; la transfictionnalité, une relation de migration (avec la modification qui en résulte presque immanqua-

1. J'utiliserai dorénavant ce terme pour désigner les textes entretenant une relation transfictionnelle avec un texte préalable, en réservant le terme de fiction, chaque fois que le contexte correspondra clairement à cet emploi, au texte où s'est d'abord mis en place l'univers fictif en question.

2. Il serait plus juste de dire que *la relation* hypertextuelle, dans le cas du pastiche, de la parodie, etc., ne présuppose ni n'exige une relation transfictionnelle, ce qui n'empêche pas certains textes de conjuguer l'une et l'autre : on en verra bientôt un exemple.

3. Je rappelle qu'Eco définit, dans *Lector in fabula* ([1978] 1985), l'encyclopédie comme le réseau général de connaissances se rapportant à un monde réel ou imaginaire.

blement) de données diégétiques[1]. Il est entendu que cette migration repose sur des relations entre les textes. Mais ces relations inter- (ou hyper-) textuelles sont tendanciellement occultées, dans la mesure où l'espace au sein duquel circulent les personnages et autres éléments diégétiques se donne comme indépendant de chacune de ses manifestations discursives : la référence conjointe à un même cadre – les « mondes » de Robinson Crusoé, d'Emma Bovary ou de Sherlock Holmes – *recouvre* la relation entre textes sur laquelle elle s'appuie. De là le léger trouble que suscite la présence en filigrane de Meursault et de son crime dans *La Peste* : ce qui est, pour nous, une intrigue romanesque, nichée dans les pages d'un autre livre, est traité comme un événement réel couvert par les journaux. Lire « transfictionnellement » un ensemble de textes, c'est donc poser à leur sujet une série de questions fort différentes de celles qu'appelle leur considération sous l'angle de l'intertextualité ou de l'hypertextualité.

Illustrons cela par un exemple qui se prête simultanément aux deux angles de lecture : *L'Affaire Lemoine*. Ce recueil de pastiches de Proust ([1919] 1947) peut être lu « hypertextuellement » en tant, précisément, que pastiche : on se penchera alors, à la manière de Jean Milly dans son édition critique (1970) ou de Genette dans *Palimpsestes*, sur les traits stylistiques (ou plus largement formels) des textes, sur la manière dont ceux-ci imitent, condensent ou déforment les traits des originaux, etc. La perspective transfictionnelle, pour sa part, s'intéressera au fait que Proust a choisi de rapporter les pastiches à un même cadre diégétique, cette histoire de fraude liée à la fabrication de diamants, inspirée d'un fait divers de l'époque, qu'il traite à la manière de Flaubert, de Sainte-Beuve, etc[2]. Elle conduira aussi à accorder une attention spéciale au pastiche de Balzac, qui est le seul à reprendre des personnages de l'auteur pastiché (d'Arthez, Rubempré, Nucingen…) tout en leur faisant subir une curieuse translation

1. Serge Lacasse (communication personnelle) me fait valoir que cela justifierait de baptiser « transdiégétique » ce que je nomme plutôt « transfictionnel ». Si je préfère malgré tout ce dernier terme, c'est que la circulation de données diégétiques pose des problèmes spécifiques dans le cas de la fiction, alors qu'elle va de soi dans les textes référentiels : nul ne s'étonnera que les historiens de la guerre de Sécession fassent tous référence au président Lincoln et au général Lee.

2. On fera ici abstraction de l'éventuelle référentialité des *Pastiches*, rendue de toute façon douteuse du fait des ostensibles manœuvres de fictionnalisation dont l'« affaire » fait l'objet.

temporelle qui les projette en bloc au début du XX^e^ siècle, époque de l'affaire Lemoine. Reconnaissons que les deux avenues de lecture, hypertextuelle et transfictionnelle, ne sont nullement incompatibles : la reprise de personnages est un procédé majeur de *La Comédie humaine*, dont Proust a bien vu qu'il était lui aussi à imiter ; quant au déplacement chronologique, on peut y voir un signal de la distance ludique que le pastiche entend maintenir face à son modèle. Le regard transfictionnel consiste surtout à s'interroger sur les répercussions de ces contacts et de ces déplacements diégétiques. Notons tout d'abord que *L'Affaire Lemoine* établit deux types de relations transfictionnelles, les unes internes (entre les pastiches, tous consacrés de près ou de loin au procès Lemoine), les autres externes (dans le seul cas du pastiche de Balzac, diégétiquement lié à son original). Les premières sont relativement ténues, faute de protagonistes récurrents d'un pastiche à l'autre, hormis bien sûr la figure de Lemoine qui demeure cependant le plus souvent à l'arrière-plan[1]. Il n'empêche que nous sommes conviés à lire les textes de *L'Affaire Lemoine* comme se rapportant au même monde fictif[2]. Or, si le lecteur accepte cette invitation et se met à l'affût de relations plus précises, il remarquera peut-être que l'ami anonyme qui renseigne les spéculateurs boursiers, dans le pastiche de Flaubert[3], pourrait bien être de Marsay, personnage (immigré de *La Comédie humaine*) qu'on voit pareillement avertir le banquier Nucingen dans le pastiche de Balzac. Du coup se pose la question de l'effet com-

1. Cette ténuité transfictionnelle est bien décrite par Genette lorsqu'il note que « si [l]es différents chapitres [de *l'Affaire Lemoine*] se rapportent bien au même sujet commun, on ne peut pas dire qu'ils racontent tous la même histoire : chacun d'eux choisit dans le fait divers le détail ou le point de vue qui lui convient, et ces segments ne sont donc pas tout à fait superposables et concurrents » (1982 : 161).

2. À l'exception du pastiche de Sainte-Beuve qui consiste en une critique de… celui de Flaubert – ou plus exactement du roman entier dont le texte qu'on a lu ne constituerait qu'un extrait : bel effet de trompe-l'œil. (Il s'en produit un autre dans le pastiche de Faguet où est commentée une pièce (imaginaire) de Henri Bernstein intitulée, bien sûr, *L'Affaire Lemoine*, sans que nous disposions dans ce cas d'un extrait). Métatextuelle, la critique de Sainte-Beuve doit donc être située à un niveau distinct de la fiction (l'imaginaire roman de Flaubert) dont elle traite ; ce faisant, elle se rapproche de ce que j'analyserai plus loin sous le nom de « capture transfictionnelle ».

3. « À certains, les millions ne suffisaient pas ; tout de suite ils les auraient joués à la Bourse ; et, achetant des valeurs au plus bas cours la veille du jour où elles remonteraient – un ami les aurait renseignés – verraient centupler leur capital en quelques heures » (p. 21).

biné de ces divers contacts : si l'on admet que le pastiche de Balzac partage des personnages non seulement avec *La Comédie humaine* mais aussi avec le pastiche de Flaubert, s'ensuit-il que ces derniers entretiennent par son intermédiaire une relation transfictionnelle[1] ? Autrement dit : la transfictionnalité est-elle, pour parler comme les mathématiciens, une relation transitive ? Jusqu'où les réseaux, parfois tentaculaires, que les fictions tressent les unes avec les autres s'étendent-ils ?

On voit mieux la spécificité de l'approche transfictionnelle. Certains se demanderont cependant si celle-ci ne fait pas l'économie du texte au profit de relations diégétiques indifférentes à leur matérialisation discursive. On verra que tel n'est pas le cas, et que c'est bien souvent à hauteur de « textures », pour reprendre un terme de Doležel, que se décident bien des relations transfictionnelles. Il reste que celles-ci, en donnant les personnages comme autonomes par rapport aux textes qui les instaurent, s'exposent à une objection d'ordre esthétique qu'on pourrait être tenté d'étendre à l'étude qui cautionnerait une pratique quelque peu suspecte. Qu'on se souvienne de réactions comme celle qu'exprimait Béatrice Didier il y a une quarantaine d'années :

> Verrait-on Ellénore resurgir dans un autre roman de Benjamin Constant et cette fois, comme personnage secondaire ? Cela est impensable. Car il est des romans qui retracent une aventure unique et achevée (par la mort des personnages ou non, là n'est pas la question ; la mort finale n'est que le moyen de traduire symboliquement ce que l'expérience a d'unique et d'achevé). (Didier, 1972 : 21, cité dans Aranda, 2001a : 147-148)

Dans une perspective structuraliste stricte, celle de Todorov à la même époque, l'interdit ne serait pas limité aux « romans qui retracent une aventure unique et achevée » mais vaudrait pour toute fiction :

1. Cela revient à se demander quelles stratégies interprétatives les lecteurs seront enclins à adopter. C'est aussi ce que suggère l'exemple de la chaîne transfictionnelle qui relie *La Peste* à *L'Étranger*, et ce dernier au *Malentendu* : le tressage d'un (discret) fil conducteur entre les œuvres est indéniable, mais il n'est pas sûr que tous les lecteurs en concluront à une porosité diégétique permettant au Dr Rieux, par exemple, de séjourner à l'auberge où Jan a été tué.

> Une lecture naïve des livres de fiction confond personnages et personnes vivantes. On a même pu écrire des « biographies » de personnages, explorant jusqu'aux parties de leur vie absentes du livre (« Que faisait Hamlet pendant ses années d'études ? »). On oublie alors que le problème du personnage est avant tout linguistique, qu'il n'existe pas en dehors des mots, qu'il est un « être de papier ». (Todorov, 1972 : 286)

Peut-être faudrait-il rappeler que le personnage transfictionnel n'existe pas davantage « en dehors des mots » – ces mots fussent-ils ceux d'un autre auteur. Il est net, cependant, que de telles pratiques appuient l'idée que le personnage transcenderait son texte d'origine pour se mettre à circuler à travers l'intertexte (quand ce n'est pas l'intermédialité), présent dans chaque œuvre mais assujetti, apparemment, à aucune. Nul doute que la transfictionnalité contribue par là à exacerber l'illusion référentielle. On ne s'étonnera donc pas de la défiance à son endroit, tant chez les critiques que chez des écrivains modernistes comme Robbe-Grillet, Pinget ou Perec, qui ne l'ont pratiquée que de manière visiblement ironique, à coups de reprises ambiguës ou contradictoires qui visaient à contrarier l'émancipation des « personnages » concernés (Franck, Mortin, Gaspard Winckler…). On ne s'étonnera pas non plus de rencontrer, chez les (rares) critiques qui en font mention, une propension à ramener ces dispositifs à leur seule dimension intertextuelle :

> Ainsi de la récurrence du nom « Gaspard Winckler » [dans *Le Condottiere*, *W ou le Souvenir d'enfance* et *La Vie mode d'emploi*] […]. *A priori*, on pourrait penser que, comme chez Balzac, il s'agit d'un retour de personnage, qui crée une illusion de réalité, de vraisemblance mimétique. Mais, chez Balzac, les personnages, même s'ils évoluent, demeurent foncièrement stables dans leur identité […]. Chez Perec, un même nom va servir à plusieurs personnages différents, ce qui lui ôte toute crédibilité au premier degré. (Roche, 1997 : 119)
>
> […] la récurrence des noms [chez Perec] ne vise pas à renforcer la cohérence représentative. Au contraire, d'un texte à l'autre, il y a des ruptures, des contradictions et le même signifiant renvoie à des traits sémiques différents voire incompatibles ; l'intertextualité ne garantit plus l'identité du personnage, elle la subvertit. Cette homonymie intertextuelle est l'image même de la produc-

> tivité du nom : […] un signifiant unique engendre des signifiés multiples et différents. (Magné, 1984 : 69)

Or, si ces dispositifs ont un impact subversif, c'est précisément à travers la mise en place d'incompatibilités *sur le plan diégétique*, où ils aménagent des relations qu'ils déstabilisent du même coup. Il ne s'agit certes pas d'assimiler les pratiques perecquienne et balzacienne de la transfictionnalité[1]. Mais il ne s'agit pas davantage d'établir, comme le fait Ricardou, une opposition dichotomique entre des relations intertextuelles, tacitement valorisées, et des relations extratextuelles entachées de référentialité[2]. Car une fiction peut aussi se lier *à d'autres fictions* ; et ces liens sont loin d'être unanimement favorables à une hypostase des entités fictives, à une illusion de réalité dont Balzac (et plus récemment la culture médiatique) offrirait le modèle tout trouvé. De toute façon – car il n'est pas question, symétriquement, de ramener la transfictionnalité à ses seules versions contestataires ou antiréalistes –, l'investigation théorique n'a pas à se faire le relais de jugements esthétiques, sans compter que l'évidence empirique de pratiques transfictionnelles de toutes sortes en fait un phénomène qu'il me paraît grand temps d'examiner sans parti pris.

On aura donc compris que cette entreprise doit quelque chose à la levée du « "moratoire" formaliste sur les rapports entre référence et fictionnalité[3] ». C'est la théorie de la fiction qui, en faisant admettre la légitimité de ces questions, en montrant qu'elles n'ont rien d'un rebroussement vers le réalisme naïf, a ouvert la voie dans laquelle cet ouvrage s'engage[4]. Les avantages qu'on peut en escompter sont d'ailleurs réciproques, en ce que, si la réflexion sur la transfictionnalité

1. Encore que, comme le savent bien les spécialistes, *La Comédie humaine* regorge d'inconsistances, qu'on peut certes attribuer à la négligence de Balzac ou à la quantité considérable de données diégétiques qu'il avait à « gérer » et non à une improbable visée anti-mimétique.

2. « Supposons un texte de fiction. Ses relations extérieures se divisent en deux domaines. Comme texte, il peut être comparé à d'autres textes ; comme fiction, il peut être confronté à la "vie même" » (1978 : 140).

3. Je cite la formule désormais bien connue qu'on trouve dans la prière d'insérer d'*Univers de la fiction* (Pavel, [1986] 1988).

4. La théorie de la fiction regroupe les travaux en philosophie du langage, en logique, en sémantique des mondes possibles et en pragmatique, qui se penchent sur le statut des entités et du discours de fiction.

ne peut que profiter de l'appareil conceptuel sophistiqué de la théorie de la fiction, cette dernière gagne, à être confrontée aux problèmes particuliers posés par les migrations transfictionnelles, une prise analytique un tant soit peu précise. La nature même des débats classiques de cette théorie – sur le statut des entités fictives et des énoncés qui s'y rapportent, sur la complétude des mondes fictifs, etc. – en font en effet une discipline axée sur des problèmes fondamentaux, et d'une application malaisée parce qu'éminemment générale : pour un partisan du modèle des désignateurs rigides ou de l'incomplétude des mondes fictifs, ceux-ci valent pour tous les noms de personnages ou l'ensemble des univers fictifs, et ne sauraient servir à distinguer, disons, Roquentin du Horla ou la Ruritanie de la Terre du Milieu[1]. Cette généralité des théories de la fiction tend à en faire, pour le littéraire, un ferment de réflexions davantage qu'un outil de lecture ou d'analyse. Or la transfictionnalité est l'un des lieux où il est possible d'articuler les concepts généraux à des dispositifs précis, aux orientations variées ; des dispositifs qui, plutôt que d'illustrer le fonctionnement « régulier » de la fiction (un texte/une diégèse), le font vaciller à coups de débordements, de courts-circuits, de conflits entre variantes – et ont donc quelque chance de relancer l'investigation théorique plutôt que de lui offrir un simple répertoire d'exemples[2]. Qu'en est-il de l'identité de personnages dont les attributs ne sont pas les mêmes d'un texte à l'autre ? De l'incomplétude d'une fiction à laquelle un récit ultérieur ajoute des précisions et des révélations ? De l'autorité d'un texte, lorsque d'autres versions contestent sa véracité ?

Ces questions appellent une approche sensible à la multiplicité et à l'entrecroisement des dimensions qu'elles impliquent. Une transfiction agit sur un récit antérieur (ou plus exactement sur sa diégèse) ; elle affecte le cadre fictionnel en traversant l'impalpable espace intercalaire qui sépare les textes ; elle soulève des problèmes de légitimité que les lecteurs ne peuvent arbitrer en fonction du seul contenu des

1. Le modèle de Lubomir Doležel, fondé sur les types de composantes et de « macro-contraintes » entrant dans la composition et régissant la construction des mondes fictifs, vise cependant une telle approche différenciée.

2. Dont les théoriciens de la fiction n'ont de toute façon guère besoin, puisqu'ils s'en tiennent souvent à des exemples fabriqués pour l'occasion, comme « Sherlock Holmes habitait au 221B Baker Street », phrase qu'on chercherait en vain dans les récits de Conan Doyle.

textes, mais en tenant compte aussi de l'identité et de l'autorité respectives de leurs auteurs. L'étude de la transfictionnalité sollicite – presque toujours conjointement – des considérations textuelles, narratives, pragmatiques, esthétiques et institutionnelles, qu'il n'y aurait pas grand sens à aborder séparément. Les questions qu'elle soulève intéressent, à des titres qu'on devine divers, plusieurs disciplines, des études littéraires à la théorie de la fiction, des études culturelles au droit de la propriété intellectuelle. Plutôt cependant que de segmenter la réflexion selon un partage disciplinaire, j'ai préféré suivre un parcours en quelque sorte transversal, axé sur la *dynamique* transfictionnelle, que j'envisagerai successivement à travers ses opérations « élémentaires » (expansion, version, croisement, capture) et sa régulation, autrement dit dans sa dimension systémique. Mon approche ne sera toutefois pas strictement formelle, car cette séquence classique – du plus simple au plus complexe, du plus attendu à des formules plus surprenantes, des relations biunivoques à celles qui régissent les ensembles transfictionnels – sera encadrée par quatre chapitres examinant, pour les deux premiers, les enjeux généraux de l'idée même de transfictionnalité et son incidence sur le statut de la fiction, et, pour les deux derniers, les prolongements qu'elle connaît dans la culture médiatique et dans le discours critique.

Ce caractère transversal de l'enquête s'observe aussi du côté du corpus retenu. Compte tenu de la portée générale de la réflexion que je compte ici lancer, il convenait de l'appuyer sur des textes d'orientations aussi variées que possible. J'ai déjà souligné que la transfictionnalité n'est pas liée à une esthétique particulière. On verra aussi qu'elle traverse les frontières génériques et historiques, même si ma formation de vingtiémiste et mon intérêt de longue date pour le roman policier et la science-fiction (deux genres nettement propices à la transfictionnalité) marquent plusieurs de mes choix. Un médiéviste, un spécialiste de Balzac (ou de Faulkner) ou un chercheur en études télévisuelles auraient sans nul doute produit un ouvrage sensiblement différent, qui aurait envisagé des cas de figure et aurait abordé des questions que j'ai certainement négligés. Mon espoir est que celui-ci, avec ses prédilections et ses lacunes, ses inflexions et ses inévitables taches aveugles, offre au lecteur curieux de quoi mieux comprendre un phénomène proliférant mais trop longtemps méconnu.

1. Contours[1]

L'idée que des personnages, des lieux ou même des univers fictifs puissent franchir les limites de l'œuvre où nous les avons d'abord rencontrés a quelque chose d'irrésistible et d'un peu suspect à la fois. Il est tentant d'y voir un signe de la rémanence de la fiction, de sa capacité à transcender le texte qui l'a instaurée, comme si les personnages vivaient d'une vie propre, indépendante du texte où ils ont « vu le jour ». Mais on peut aussi, inversement, y voir un pur coup d'écriture, ludique, respectueux ou répétitif – quand ce n'est pas une stratégie, fort peu esthétique, visant à prolonger le succès d'un roman ou d'un film à travers les « Nouvelles aventures » de *x*, *y* ou *z*. Cette ambivalence, cette disponibilité pour des usages hétérogènes, est pour beaucoup, je crois, dans la fascination intriguée que peut susciter le phénomène que j'ai choisi un jour d'appeler « transfictionnalité » et dont j'aimerais examiner ici les contours. La tâche n'est pas tout à fait aisée, dans la mesure où le caractère fédérateur de la notion en fait un forum théorique dont il convient de ne pas fixer les bornes de manière trop étroite – sans pour autant lui donner une extension telle qu'elle se dissoudrait dans la notion plus générale de fiction. Je tenterai donc, non pas de déterminer dogmatiquement ce qui relève ou non de la transfictionnalité, mais de soulever un certain nombre de questions qui surgissent dès lors qu'on s'interroge sur la nature, le statut et les limites de cette pratique.

Partons d'une définition simple, mais dont on verra qu'elle n'est pas exempte de difficultés : il y a transfictionnalité lorsque des éléments

1. Une version différente de ce texte est parue dans le volume collectif *La Fiction. Suites et variations* (Audet et Saint-Gelais (dir.), 2007).

fictifs sont repris dans plus d'un texte[1]. Ces éléments fictifs sont le plus souvent des personnages et on ne s'étonnera pas de la large place que les travaux sur la question ont fait à ces derniers, soit à travers l'examen de figures privilégiées[2], soit à travers des réflexions de portée générale comme celles que proposent Uri Margolin sur les personnages et leurs versions (1996), Daniel Aranda sur le retour de personnages (1997, 2001 a, b et c, 2007) et Isabelle Daunais (2007) sur les facteurs qui rendent certains d'entre eux mémorables. Mais c'est la propension des écrivains eux-mêmes à reprendre de façon aussi massive des personnages, de préférence à d'autres éléments de la fiction, qui doit être interrogée. De cette prédilection, on peut sans difficulté donner une explication pragmatique : nulle meilleure façon de dissiper les doutes du lecteur quant à un éventuel lien entre ce qu'il lit et une autre fiction que d'en reprendre un protagoniste connu. On voit mal en effet comment un écrivain pourrait inclure dans sa (trans)fiction, disons, une « table ronde à dessus de marbre Sainte-Anne » avec quelque assurance que ses lecteurs sachent y reconnaître une pièce du mobilier de la pension Vauquer, alors que la seule mention de Rastignac, de Vautrin (ou de Vauquer, bien sûr) suffirait à établir un lien transfictionnel avec *Le Père Goriot*. C'est que les objets n'ont pas d'identité, sinon d'emprunt – de sorte qu'on pourrait imaginer l'expédient qui consisterait à reprendre la table ronde *de Madame Vauquer* ; je ne connais pas d'exemple de cette tactique à part la très manifestement ludique (et donc plus intertextuelle que transfictionnelle) bicyclette que Robbe-Grillet insère dans *La Maison de rendez-vous*, en manière de clin d'œil au *Voyeur*[3].

1. Comme je l'ai indiqué plus tôt, il faut ici donner à « texte » une extension large, valant aussi bien pour la bande dessinée, le cinéma, la représentation théâtrale ou le jeu vidéo. Il reste que le passage du stade imprimé au stade numérique occasionne, comme le montre Marie-Laure Ryan (2007), des mutations importantes de la transfictionnalité qui s'en trouve à la fois exaltée et en quelque sorte dépassée.

2. Parmi les études dont l'intérêt dépasse largement les cas considérés, je signale celles de Denis Bertrand sur Carmen (1983), de Bruno Monfort sur Sherlock Holmes (1995) et de Denis Mellier sur Holmes encore (1999).

3. L'autre solution consiste à reprendre un objet qui soit lui-même notoire. Il en est évidemment peu, mais il ne faut jamais désespérer. Genette signale dans *Codicille* (2009 : 257) que le célébrissime traîneau de *Citizen Kane* réapparaît dans *Hellzapoppin'* où un personnage (qui n'est effectivement pas joué par Groucho Marx, mais bien par Chic Johnson) s'exclame en le voyant : « Tiens, je croyais qu'ils avaient brûlé ça ! », soulignant ainsi l'impossibilité de cette reprise perpétrée avec une désinvolture caractéristique de ce film

Si la reprise de personnages préserve de ces difficultés, c'est que ceux-ci jouissent le plus souvent d'une identité reconnaissable, aussi évanescents soient-ils par ailleurs (mais cela peut justement avoir ses attraits pour un continuateur aimant les défis, tel Sylvère Monod écrivant un *Madame Homais* [1988]). Tout cela indique clairement à quel point notre conception du récit et de la fiction est encore tributaire de cette composante au statut manifestement prééminent. Du récit, bien sûr, que nous persistons à concevoir comme le déploiement de ses aventures ; mais de la fiction, aussi, dont il est en quelque sorte la bannière assurant la reconnaissance de texte en texte. Si l'île de Robinson, le Londres de Sherlock Holmes ou le Saint-Pétersbourg de Raskolnikov sont davantage que des points géographiques, cela tient certes à leurs inoubliables traits respectifs – luxuriance âpre et muette, entrelacs de rues brumeuses, enfilade de gargotes crasseuses et d'appartements exigus – mais aussi aux protagonistes qui, les traversant, leur impriment *une* identité parmi toutes celles que ces lieux pourraient prendre. Nous disons, après tout, l'île « de » Robinson et le Londres « de » Holmes[1], comme si le protagoniste était, non certes le propriétaire du lieu, mais son emblème – et, pour le lecteur de transfictionnalité, la promesse de son retour et de son approfondissement. Il n'est de toute façon jamais exclu que le personnage, sans se réduire à un prétexte, ne soit que la face visible d'un désir plus diffus, celui par exemple de retrouver l'« atmosphère » du Londres victorien[2]. La saillance du personnage dans les pratiques transfictionnelles ne doit donc

tout à fait *zany*. Je trouve par ailleurs dans *Le Doigt coupé de la rue du Bison* de François Caradec une rapide allusion à un jeune homme croisé dans un bus, portant un « chapeau mou avec cordon remplaçant le ruban » (2008 : 178) : c'est, combiné à l'autobus, cet accessoire qui permettra à tout un chacun de reconnaître certain comparse des *Exercices de style*.

1. Mais apparemment moins volontiers, curieusement, le Saint-Pétersbourg « de Raskolnikov ». Cela tiendrait-il à ce que la ville, dans ce cas, ne doit pas au seul protagoniste la figure qu'elle a fini par acquérir dans l'imaginaire ? À ce que le « héros » de *Crime et Châtiment* n'en est plus tout à fait un ? Ou encore à ce que le roman de Dostoïevski n'avait pas, à ma connaissance, fait l'objet de continuations jusqu'aux romans que R. N. Morris a, à partir de 2007 (*A Gentle Axe*, suivi de trois autres romans), consacrés aux enquêtes de Porphyre Petrovitch ?

2. De même, nous n'imaginons guère Robinson sans son île, mais c'est qu'on ignore souvent que Defoe a publié une suite des aventures de Crusoé revenu en Angleterre. L'oubli à peu près complet de ces épisodes aujourd'hui connus des seuls spécialistes, et que le « mythe » de Robinson n'a pas retenus (voir Watt, [1951] 1973), tend à appuyer l'idée d'une solidarité du personnage et de son contexte, du moins dans la mémoire collective.

pas nous faire oublier la reprise d'autres composantes de la fiction, par exemple des univers de référence, ou, plus modestement, des données encyclopédiques[1].

Quels que soient les éléments impliqués, il doit y avoir identité ou, plus exactement, *prétention à l'identité* : une similitude, celle par exemple qu'on peut observer entre l'héroïne de *Suzanne et le Pacifique* et Robinson Crusoé, ne suffit pas ici[2]. Cela vaut aussi, jusqu'à un certain point, pour la parodie, du moins lorsque celle-ci altère visiblement les identités en cause – ce qui n'est pas toujours le cas : le *À la manière de…* de Reboux et Muller (1964) met en scène des « Swan », Sherlock Holmes et Sophie (celle des *Malheurs*) clairement reconnaissables malgré les égratignures qu'ils subissent. Il faut sans doute se résigner à placer la parodie quelque part entre l'identité transfictionnelle et la simple analogie. On ne sous-estimera pas pour autant les problèmes assez redoutables posés par l'idée d'identité à travers les mondes possibles[3]. Le défi théorique consiste, d'une part, à formuler des critères acceptables (à partir de quel degré d'altération un personnage transfictionnel cesse-t-il d'être « le même » ?), et, d'autre part, à déterminer quelle notion, parmi la batterie proposée par les théoriciens de la fiction (immigrants, substituts, contreparties, etc.) rend le mieux compte du phénomène. On s'entendra toutefois pour reconnaître que la transfictionnalité travaille l'identité de l'intérieur, en proposant des entités qui ne sont ni tout à fait autres, ni tout à fait mêmes : nouvelle ambiguïté, que certains écrivains ne se privent pas d'exploiter.

1. Sachant l'importance des mondes imaginaires en science-fiction ou en *fantasy*, on ne s'étonnera pas que ce soit de ce côté qu'on trouve la plupart des travaux sur les formes non actantielles de la transfictionnalité. Voir en particulier les études de Bérard (1995) et de Besson (2007c, 2008). L'analyse de Xanthos sur la récurrence des lieux dans les romans de Gaétan Soucy (2007) offre un rare exemple provenant de la littérature générale.

2. Il ne me paraît donc pas opportun de rattacher à la transfictionnalité la « transplantation d'un élément – personnage ou schéma d'intrigue – d'un monde fictionnel à l'autre » (Ryan, 2007 : 133), si l'on entend par là, comme la suite le montre clairement, la pratique de la transposition, illustrée entre autres par *Die Neuen Leiden des Jungen W.* d'Ulrich Plenzdorf, « réécriture » des *Souffrances du jeune Werther* qui fait vivre à son protagoniste, un jeune Allemand de l'Est des années 1960, des tourments et un destin semblables à ceux de Werther. Cette variété de la « réécriture postmoderne » (Doležel, 1998 : 207-213) est pour moi extérieure à la transfictionnalité.

3. L'un des traitements les plus développés de la question est celui que propose Uri Margolin dans son article de 1996. Voir aussi le chapitre suivant.

Cette ambiguïté constitutive de la transfictionnalité ne doit pas nous dissuader de fixer quelques seuils. On aura compris par exemple que la simple mention d'un élément repris d'un autre texte ne suffit pas si elle ne s'accompagne de passerelles diégétiques. Lorsqu'il est rapporté dans *Madame Bovary* que la jeune Emma lit *Paul et Virginie*, il est net que les personnages de Bernardin de Saint-Pierre sont pour elle, comme ils le sont pour nous, des êtres imaginaires, avec lesquels aucun commerce n'est envisageable, puisqu'ils sont maintenus à l'intérieur des frontières d'un *autre* texte, d'où ils ne s'échappent nullement ; la rêverie d'Emma (« elle avait rêvé la maisonnette de bambous, le nègre Domingo, le chien Fidèle » (Flaubert, [1857] 1986 : 94)) ne fait que souligner cette inaccessibilité[1]. Or c'est précisément ce verrou, cette frontière intimidante entre les textes que fait sauter la transfictionnalité, que ce soit sous la forme du prolongement apocryphe (lorsque Peter Costello ([1981] 1992) rédige la biographie de Leopold Bloom, ou Jacques Laurent (1966), *La Fin de Lamiel*), du croisement (lorsque Maxime Benoît-Jeannin (1991) place Bouvard et Pécuchet sur le chemin de Berthe Bovary ou que Jean-Loup Chiflet (1988) imagine une idylle entre Charles Bovary et monsieur de Rênal), du décentrement (*Rosencrantz and Guildenstern are Dead* de Tom Stoppard [1967]), de la version contrefictionnelle (*Emma, oh ! Emma !* de Cellard, 1992) et de quelques autres formules encore[2].

C'est dire le paradoxe qui, inévitablement, loge au cœur de la transfictionnalité. Qu'on parle de « retour de personnages », d'« univers partagés », ou d'« identité à travers les mondes possibles », c'est chaque fois l'idée de ligature, de rassemblement, voire de totalité supratextuelle qui s'impose à l'esprit. Mais ces liens ne sont pensables – ou, plus exactement, n'ont un caractère transfictionnel – que s'ils composent avec une segmentation, une brisure. La transfictionnalité implique par définition une *traversée*, et donc à la fois une

1. Il en va de même pour le passage de *L'Éducation sentimentale* relevé et commenté par Isabelle Daunais (2007), où Deslauriers invite Frédéric Moreau à se souvenir de Rastignac : ce souvenir relève manifestement, pour les deux amis, d'une culture littéraire et non d'un passé qu'ils auraient pu vivre.

2. Je songe notamment aux variations « transmimétiques » et « transhistoriques » identifiées et analysées par Sophie Rabau (2007) : les premières se produisent lorsque l'« univers fictionnel de l'œuvre est modifié par l'inclusion en son sein de l'auteur qui l'a représenté » (p. 292) ; les secondes lorsque cet univers subit une translation chronologique qui souvent l'amène à l'époque contemporaine, de la rédaction s'entend.

rupture et un contact, le second venant suturer, mais jamais parfaitement, ce que la première a séparé. Mais que faut-il traverser au juste ? Les frontières du livre ? Celles de l'œuvre d'un auteur ? Et comment, pour filer la métaphore, s'assurer que les éléments fictifs sont arrivés indemnes à bon port ? On retrouve ici la question de l'identité ; mais cette question présuppose elle-même, et c'est là-dessus que je voudrais me pencher, un « obstacle » – une frontière – par-delà lequel une revendication ou un simulacre d'identité puisse s'établir. Cette frontière, quelle est-elle ? Trois réponses possibles surgissent immédiatement à l'esprit : l'indépendance matérielle des textes ; celle des récits ; l'intervention d'un écrivain distinct de l'auteur original. Examinons-les successivement.

Il semble aller de soi que la transfictionnalité ne puisse se déployer qu'à l'échelle de plus d'un texte. Certes, ses effets (qui tiennent toujours du court-circuit) sont d'autant plus saisissants que les personnages s'« émancipent » et resurgissent en un autre lieu, comme s'ils menaient une existence intercalaire, impalpable et mystérieuse. Mais la frontière décisive est-elle ici celle du livre ou celle du texte ? On sait, et Bruno Monfort (1999) le rappelle opportunément, que ces deux notions ne sont nullement coextensives : un texte peut s'étaler sur plusieurs livres (cas, par exemple, de la *Recherche du temps perdu*) ; réciproquement, un livre peut contenir plusieurs textes (cas du recueil, de l'anthologie, de la revue…). Or, si cela rend douteuse l'idée de lien transfictionnel entre les parties d'une œuvre unitaire comme la *Recherche*, cela ouvre en revanche la possibilité d'un tel lien entre les textes constitutifs d'un même ouvrage. La condition, ici, est bien entendu l'autonomie conférée à chacun de ces textes, autonomie dont le corollaire est une frontière intertextuelle (ici « interne ») que le retour de personnages, ou de toute autre donnée fictive, viendra franchir. Cette autonomie peut être assurée de plusieurs manières. La plus évidente est la diversité des auteurs ; on pourra alors parler de recueil à univers partagé, au sens où l'on entend généralement cette expression[1]. Mais ce n'est pas la seule. Imaginons un recueil à auteur unique, dont les premières nouvelles semblent diégétiquement autonomes, mais entre lesquelles les nouvelles subséquentes entreprennent de tisser des liens, procédant du coup à une

1. Voir les articles « Shared Universe » de Rogow (1991 : 310-311) et « Shared Worlds » de Clute (1995d).

annexion transfictionnelle rétrospective : c'est ce qui se produit, par exemple, dans les *Récits de Médilhault* d'Anne Legault (1994) et dans *Last Orders* de Brian W. Aldiss (1977)[1].

On peut aller plus loin en imaginant le cas, paradoxal à première vue, d'un réseau transfictionnel établi à l'intérieur d'*un roman*. Cette apparente chimère existe : c'est le *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino ([1979] 1981), roman consacré, on le sait, aux efforts d'un lecteur – le Lecteur – pour retrouver la suite du roman qu'il a amorcé et qui s'intitule aussi *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Au cours de ses pérégrinations, le malchanceux Lecteur découvrira une succession de débuts de romans, mais jamais la suite du premier qu'il a lu : chaque lecture le plonge dans une histoire nouvelle, sans lien avec les précédentes. Sans lien, vraiment ? C'est ici qu'une observation attentive détecte un phénomène curieux. Le deuxième début de roman, *En s'éloignant de Malbork*, comporte un monsieur Kauderer qui semble être un propriétaire terrien, de même qu'une certaine Zwida Ozkart, une fille qui figure sur une photo que deux garçons se disputent ; or le troisième roman en abyme, *Penché au bord de la côte escarpée*, ramènera à la fois Kauderer, sous les traits cette fois d'un météorologue, et Zwida, sous ceux d'une jeune fille qui dessine. Sont-ce les mêmes ? Il y a un cabaret nommé « le Nouveau Titania » dans les quatrième et cinquième récits enchâssés, et d'ailleurs une usine de munitions Kauderer dans le quatrième ; la mystérieuse Lorna Clifford du sixième texte est peut-être la Lorna qui, dans le septième, est la maîtresse du narrateur, et ainsi de suite[2].

1. Que dire, dans ce contexte, des *Exercices de style* ? Chacun des 99 textes revient à sa façon sur la même intrigue minimaliste, mais le faible degré d'autonomie qu'on reconnaîtra à chacun (le titre y est pour quelque chose), et le fait qu'il s'agisse de versions plus ostensiblement formelles que diégétiques, me font hésiter à les rattacher à la transfictionnalité. En revanche, le léger coup de théâtre d'« Inattendu », qui rapporte une conversation entre cinq copains dont l'un, Théodore, se révélera *in extremis* l'ami du godelureau aperçu dans un bus puis devant la gare Saint-Lazare (1947 : 154), administre bien une surprise transfictionnelle, puisqu'on ne s'attendait pas à retrouver à ce tournant ce protagoniste anonyme des 98 autres textes.

2. On retrouve ici les questions ayant trait à l'identité transfictionnelle et à ses ambiguïtés parfois irrésolubles. Ces différents cas de figure, accumulation de propriétés peu compatibles (Kauderer tantôt propriétaire, tantôt météorologue, tantôt manufacturier d'armements), d'une part, et absence d'indications permettant de trancher dans un sens ou l'autre (Lorna), d'autre part, peuvent être décrits à partir des notions de pseudo-identité et de quasi-identité proposées par René Audet (2000 : 96-100). Audet souligne cependant que la distinction entre pseudo-identité et quasi-identité est elle-même délicate.

Si, donc, le roman de Calvino peut être considéré à lui seul comme un exemple (un brin provocant il est vrai) de transfictionnalité, c'est qu'il multiplie les signes de non-continuité entre les romans enchâssés : indépendance des intrigues, rang secondaire des personnages réapparaissant, caractère généralement allusif des passages qui les mentionnent (de sorte qu'on se demande plus d'une fois s'il s'agit bien des mêmes personnages), sans compter l'altérité des auteurs imaginaires auxquels ces romans sont attribués : Italo Calvino, Tadzio Bazakbal, Silas Flannery, etc. Tout cela, bien évidemment, est agencé par Italo Calvino – le *vrai* Calvino – qui s'amuse à déstabiliser encore un peu plus la notion de texte dans ce roman étourdissant.

La transfictionnalité est un phénomène qui concerne non seulement (et par définition) la fiction, mais aussi, très largement, le récit et l'intrigue[1]. On pourrait cependant avancer qu'elle joue la première contre les seconds – ou, plus exactement, qu'elle s'appuie sur le postulat que le monde fictif « déborde » de l'intrigue qui s'y déroule[2]. Tout récit, toute trame narrative présuppose (par le jeu des inférences logiques, mais de bien d'autres manières encore) un ensemble potentiellement infini de données fictives dont certaines sont triviales (si l'on raconte qu'un personnage « marchait à grands pas », c'est qu'il a des jambes), mais dont la plupart relèvent de ce que Doležel appelle le « domaine indéterminé de la fiction » (1998 : 181-184). « Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* et d'un garçon de classe qui portait un pupitre ». Quelle heure était-il ? Comment se nommait le Proviseur ? Le garçon de classe a-t-il les cheveux roux ? Ces *Leerstellen*, ces silences qu'aucun récit ne peut manquer de créer, comme en creux, dans les innombrables interstices de la narration, d'autres récits (transfictionnels donc) pourront s'ingénier, non pas à les remplir (puisqu'ils créeront leurs propres lacunes), mais à s'y engouffrer. Que se passe-t-il chez le pharmacien, tandis qu'Emma se reproche d'avoir épousé Charles ? Qui voudrait le « découvrir » pourra lire *Madame Homais*, de Sylvère Monod, où c'est au contraire l'héroïne de *Madame Bovary* qui devient une figure secondaire quelque peu énigmatique. Qu'advient-il de Berthe, une fois qu'elle est envoyée à la filature à

1. Voir Audet (2007) pour un examen des enjeux narratifs de la transfictionnalité.
2. Chateau (1976) propose une formulation théorique de ce postulat.

la fin du roman de Flaubert ? Là, nous avons l'embarras du choix, puisque le *Mademoiselle Bovary* de Raymond Jean (1991), *La Fille d'Emma* de Claude-Henri Buffard (2001) et le *Mademoiselle Bovary*, encore, de Maxime Benoît-Jeannin (1991) nous en proposent des versions, qu'on imagine divergentes. Cette profusion le signale : c'est, comme on s'en doute bien, du côté du dénouement qu'opéreront la plupart des entreprises transfictionnelles – ce qui suggère que la frontière du récit n'est pas loin de se confondre, pour nous, avec sa fin, comme si une intrigue n'était pas béante à ses deux extrémités, et de toutes parts entre les deux ; comme si le désir d'en apprendre davantage sur les personnages revenait, inévitablement, à savoir *ce qui leur arrive ensuite*. La transfictionnalité a bien évidemment partie liée avec ce désir narratif, avec cette soif apparemment inextinguible de récit. On sait cependant, comme l'ont montré Stéphane Benassi (2000) et Anne Besson (2004), que cette pulsion de récit peut trouver à s'assouvir – et à renaître sans cesse – sous deux formes générales, l'une qui opère par approfondissement et étirement d'une intrigue unique (« cycle » dans la terminologie de Besson, « feuilleton » dans celle de Benassi), l'autre, nommée « série » par les deux chercheurs, qui propose « la déclinaison (quasi infinie) d'un prototype de départ » (Benassi : 2000, 49), chaque épisode présentant alors « une intrigue complète et sans lien chronologique réel avec les autres » (Anne Besson : 2004, 22). La convergence de ces deux modèles élaborés indépendamment pour penser les domaines télévisuel et textuel suggère que ce sont là deux modalités fondamentales (qui peuvent certes se combiner), dont il est d'ailleurs aisé de montrer la parenté étroite avec les principes syntagmatique (développer une séquence narrative) et paradigmatique (reproduire un schéma narratif déjà en place)[1].

D'autres distinctions peuvent être établies, par exemple celle que propose Genette (1982 : 222-225) entre *suites* et *continuations*, les premières procurant à un récit laissé inachevé l'issue qui lui fait défaut, les secondes franchissant la clôture narrative en relançant une action qui se donnait comme aboutie. Cette distinction n'est pas que formelle, car elle engage le statut du récit ultérieur : ce n'est

1. Ce rapprochement entre les deux formes, d'une part, et les principes syntagmatique et paradigmatique, d'autre part, a aussi été noté par Jacques Dubois (2000 : 80).

pas exactement la même chose que de s'offrir sous les traits de la suppléance et sous ceux de l'effraction. La seconde manœuvre apparaît comme particulièrement agressive ; l'effet de transgression d'une frontière (ici narrative) est d'autant plus net. Mais la suite, qui n'assure une continuité narrative qu'au prix d'une altérité auctorielle (c'est un autre écrivain qui termine, d'une prothèse, ce qu'un premier n'a pas mené à terme), pourra sembler frelatée.

Ces considérations m'amènent directement à la question de l'auteur. Les quelques exemples de transfictionnalité « monoauctorielle » (ou, si on préfère, autographe) que j'ai mentionnés ici et là ont peut-être surpris ceux qui se seraient attendus à ce que la notion ne s'applique qu'à la reprise d'une fiction par un *nouvel* auteur. C'est le cas de René Audet :

> […] on pourrait dire que la transfictionnalité commence là où s'arrête le règne de l'auteur, où se termine l'autorité de l'auteur. Le fait qu'un même écrivain reprenne sa propre matière, qu'il poursuive l'exploration d'un univers dont il est le créateur […] ne relève pas de la transfiction. […] Et cette autorité joue, peu importe la forme que cet auteur emprunte[1]. (2000)

L'argument d'Audet est double, puisqu'il repose à la fois sur le critère d'une homogénéité (perçue) et sur celui de l'autorité discursive de l'auteur original : pour qu'il y ait transfictionnalité, en somme, il devrait y avoir, d'une part, effet d'hétérogénéité (ce qu'on peut réinterpréter dans le sens de la fracture dont je parlais plus tôt) et, d'autre part, production d'énoncés « apocryphes », que le lecteur ne sera pas enclin à considérer comme constitutifs de l'univers fictif en question. Or, sur chacun de ces points – l'homogénéité et l'autorité –, on peut, me semble-t-il, défendre l'idée d'une transfictionnalité autographe.

Prenons l'exemple des deux romans de Vladimir Nabokov que sont *Pnine* et *Feu pâle*. Le premier est centré autour du personnage épo-

1. René Audet (communication personnelle) me signale que telle n'est plus sa position sur la question. Marie-Laure Ryan pose elle aussi que les auteurs doivent être distincts, condition qui lui « semble nécessaire à exclure de la transfictionnalité les suites dues au même auteur, les feuilletons, les cycles de nouvelles, et même les retours de personnages à la Balzac », tout en reconnaissant que cette décision « n'entraînera probablement pas l'unanimité parmi les chercheurs » (2007 : 135). Elle ajoute que « cette condition peut être suspendue quand les mondes sont sémantiquement ou logiquement incompatibles ».

nyme, un professeur de littérature russe dans une université américaine, le Waindell College. Le second met en scène un cadre fictif qu'on a toutes les raisons de croire distinct, jusqu'à ce qu'on découvre une allusion fort brève à Pnine, devenu chef de la section de russe du Wordsmith College (Nabokov, [1962] 1965 : 138). *Pnine* et *Feu pâle* ont beau être deux romans du même auteur, ce contact imprévu entre deux univers fictifs (et pas seulement deux *textes*) jusque-là tenus pour distincts et autonomes a toutes les chances de susciter un bref effet de surprise[1].

La notion d'autorité discursive est elle aussi d'un emploi délicat. S'agissant de fiction, on peut l'interpréter en termes pragmatiques, comme le pouvoir de produire des énoncés constitutifs vis-à-vis d'un monde possible, et non des fictionnalisations à propos d'une fiction préexistante, pour reprendre la terminologie de John Woods (1974 : 44-47). On établit ainsi un partage strict entre les pratiques autographes, qui font autorité, et les entreprises allographes, auxquelles on pourra reconnaître divers mérites, y compris esthétiques, mais qui ne seront jamais acceptées comme des contributions à la « véritable » histoire[2]. Or, pour être nette, cette frontière ne permet pas de résoudre aisément le problème posé par les ensembles fictionnels qui, bien qu'autographes, sont fissurés par des inconsistances et des contradictions, que celles-ci semblent involontaires (comme chez Conan Doyle[3] ou, plus récemment, chez Michel Tremblay[4]) ou délibérées (comme chez Perec ou Pinget, dont les romans mettent en scène des « Gaspard Winckler »

1. Cette condition me paraît plus décisive que celle d'incompatibilité sémantique ou logique posée par Ryan. Il ne fait pas de doute que l'« effet de traversée » que j'ai évoqué plus tôt est d'autant plus intense qu'il se produit sans avertissement : certains récits misent manifestement sur la perplexité et l'hésitation de lecteurs qui, non prévenus, se demandent s'ils ne seraient pas en territoire diégétique familier ; c'est le cas du splendide *Mary Reilly* de Valerie Martin ([1990] 1991) qui prend bien soin de ne pas annoncer son croisement avec l'intrigue de *Dr Jekyll and Mr Hyde*. Il ne s'agit pas pour autant d'exclure les cas de reprise affichée (tels les cycles et les séries) mais plutôt de reconnaître, à cet égard, une indéniable gradation à l'intérieur du domaine transfictionnel.

2. Ce qui, je le souligne pour éviter tout malentendu, n'abolit *pas* la relation transfictionnelle.

3. Voir Monfort (1995 : 47). Les très nombreuses inconsistances du corpus holmésien ont donné lieu à un impressionnant ensemble de spéculations sur lesquelles je reviendrai au chapitre 9.

4. Voir Lafon (1993 : 314-315).

et des « Mortin » ostensiblement divergents[1]). Accepter le principe de l'autorité discursive de l'auteur reviendrait à admettre que nous aurions alors affaire à des « mondes possibles impossibles » (Eco, [1990] 1992 : 226-230). C'est incontestablement le cas chez Pinget, peut-être aussi chez Perec ; mais une telle hypothèse me paraît contraire à l'intuition face à la série des « Sherlock Holmes » ou aux *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, que l'immense majorité des lecteurs considérera comme des fictions réalistes (au sens large) et non comme une entreprise moderniste de déconstruction de la diégèse. La solution consiste alors non pas à entériner tous les passages controversés (en faisant d'eux les éléments d'un échafaudage fictionnel paradoxal), mais à tenter tant bien que mal un arbitrage de manière à ne retenir que les plus plausibles d'entre eux. Bref : des facteurs internes peuvent faire vaciller – je dis bien vaciller et non abolir – l'autorité discursive de l'auteur, et du coup susciter des ensembles aussi problématiques, mais d'une autre façon, que les suites ou continuations allographes.

Je propose en conséquence une conception large de la transfictionnalité, valant aussi bien pour les ensembles produits sous la gouverne d'un seul auteur que pour ceux où interviennent d'autres écrivains, parfois à l'insu de l'auteur original ou même contre son gré. Il ne s'agit pas pour autant, je le souligne, de neutraliser la différence entre ces divers cas de figure en tenant l'identité de l'auteur pour indifférente. Bien au contraire : les suites et prolongements en tous genres ne seront manifestement pas reçus de la même manière selon qu'ils sont de la main de l'auteur ou non. Il faut donc reconnaître que l'« auteur » fonctionne, ici comme ailleurs, comme un instrument interprétatif, généralement décisif lorsqu'on tente d'authentifier les énoncés transfictionnels, mais opérant, on le sait, à l'intérieur d'un régime historiquement et culturellement situé.

Cet accent de nos stratégies interprétatives sur l'auteur peut, à l'occasion, produire des effets étonnants. Arthur Conan Doyle, le créateur de Sherlock Holmes, a aussi publié un certain nombre de romans historiques ainsi que quelques récits indépendants d'allure policière. Dans deux de ceux-ci, « The Lost Special » (« On a perdu un train spécial ») et « The Man With the Watches » (« L'homme aux montres »), il est

1. On pourrait aussi mentionner le curieux couple romanesque formé par les romans *Un an* et *Je m'en vais* de Jean Echenoz, sur lequel je dirai un mot dans le chapitre 3.

question des spéculations – infructueuses – d'un personnage qui n'est jamais nommé et qui, à vrai dire, ne joue qu'un rôle adventice dans l'intrigue puisque ce n'est pas lui qui résout l'énigme. Rien n'indique d'ailleurs qu'il s'agisse du même individu. Pour Christopher Morley ([1934] 1981) et quelques autres, cependant, cet anonymat ne résiste pas à un examen moindrement serré : le « détective amateur assez célèbre à l'époque » (Conan Doyle, [1908a] 2004 : 135) pourrait bien être… Sherlock Holmes lui-même, qui figurerait discrètement (de cela, aussi, l'hypothèse de Morley tente de rendre compte) dans ces deux récits extérieurs à sa saga. Que devons-nous penser de cette annexion transfictionnelle par critique interposée ? La manœuvre est d'autant plus embarrassante que la démonstration de Morley est assez convaincante. Les traits – peu nombreux il est vrai – concordent. La chronologie pose de légers problèmes, mais il en faut bien davantage pour rebuter un holmésologue aguerri. Ce qui est médusant, c'est l'idée qu'un personnage puisse être présent, incognito, ailleurs que là où nous savons le trouver. Peut-être nous est-il arrivé de rencontrer Roquentin ou Anna Karénine sans nous en douter, sous les traits anonymes de quelque figurant romanesque, quidam ou passante au visage aperçu à la dérobée. Une telle supposition paraît déraisonnable en ce qu'elle conduit tout directement à une transfictionnalisation généralisée de l'imaginaire. C'est avec ce feu-là que jouent Christopher Morley et les autres holmésologues, non sans une prudence silencieuse qui consiste à circonscrire l'investigation à l'œuvre de Conan Doyle[1], faisant ainsi de l'auteur, à la fois un garde-fou et, à l'intérieur de l'espace textuel que sa signature délimite, une caution à des ligatures inattendues.

La figure de l'auteur ne sert pas qu'à délimiter les contours d'une zone transfictionnelle qu'on dira autorisée. Elle agit aussi, bien entendu, comme un principe évaluatif, un principe assez prégnant, apparemment, pour amener un Gérard Genette à abandonner, soudain, la perspective structurale qui est habituellement la sienne, lorsqu'il compare les deux secondes parties du *Quichotte*, celle d'Avellaneda et celle de Cervantes lui-même :

1. Même si ce n'est pas toujours le cas. Deux autres holmésologues chevronnés, Edgar W. Smith et Robert Bayer, ont en effet « repéré » Holmes, le premier dans une nouvelle de Robert Louis Stevenson, « The Suicide Club », le second dans l'un des contes que Chesterton a consacrés aux enquêtes du père Brown. Voir respectivement Mellier (1999 : 162) et Gardner (1987 : 197-8).

> […] le pasticheur intimidé (quoique impudent) croit devoir constamment tremper sa plume dans l'encrier de sa victime (il ne saurait sans doute la tremper ailleurs), et répéter *ad nauseam* sa manière et ses procédés. Don Quichotte d'abord guéri, puis rassotté par Sancho, allonge indéfiniment ici la liste de ses folies et de ses mésaventures. Cervantes au contraire, *et Cervantes seul*, pouvait donner à sa seconde partie la liberté transcendante que l'on sait[1]. (Genette, 1982 : 282-283 ; je souligne)

En fait, il faut voir qu'à ce jeu le continuateur allographe est toujours perdant, du moment que le lecteur en décide ainsi. Vise-t-il la conformité ? On lui reprochera d'être un pâle épigone qui se contente de répéter sans originalité. Modifie-t-il la donne ? On l'accusera d'infidélité. Une péripétie parisienne d'il y a quelques années, « l'affaire *Cosette* », nous fournit des échantillons explicites de la seconde attitude. Rappelons brièvement les faits : lorsque François Cérésa a fait paraître *Cosette ou le Temps des illusions* (2001), continuation des *Misérables* de Victor Hugo, les héritiers de ce dernier ont tenté d'y faire obstacle par une action en justice ; assez rapidement, diverses personnalités ont cru bon de faire entendre leur voix, généralement horrifiée. Ces propos de Natacha Polony donnent une assez bonne idée du ton général :

> Une œuvre littéraire – celle de Victor Hugo plus que toute autre – est ciselée, elle est une construction savante où chaque scène a valeur de symbole, où chaque mot est signifiant. C'est un monde, pas une marchandise. On arguera que le livre de François Cérésa ne porte en rien atteinte à celui de Victor Hugo, à jamais achevé. Mais annuler la mort de Javert, c'est gommer une scène qui est une des pierres d'angle de l'édifice et risquer, rétrospectivement, de faire effondrer la cathédrale. (2001)

On voit aisément dans quelles difficultés cette position s'enferre : pour affirmer que *Cosette* attente aux *Misérables*, pour dire qu'« annuler la mort de Javert, c'est gommer une scène qui est une des pierres d'angle de l'édifice », il faut supposer que la continuation modifie le monde fictif des *Misérables*, et donc que l'autorité discursive de Cérésa s'étendrait, rétrospectivement, jusqu'à l'œuvre de son prédécesseur. Bref : la dénonciation, ici, ne peut s'appuyer que sur la recon-

1. Genette parle quelques lignes plus loin de « ce privilège du génie qu'est une continuation imprévisible ».

naissance d'un pouvoir que du même coup on juge exorbitant. C'est oublier que la « dénaturation » de l'intrigue originale ne s'accomplit jamais que dans l'espace virtuel, et éminemment fluctuant, de la lecture : aujourd'hui que *Cosette* est sans doute en passe d'oubli, Javert réintègre son tombeau et l'intrigue initiale se reforme, sans cicatrice.

C'est oublier, aussi, que la trahison des intentions de l'auteur n'en est une que sous un régime de lecture érigeant l'écrivain en « créateur », et tacitement en propriétaire, de « ses » personnages. On sait pourtant que la fiction ne s'élabore ou ne se reçoit pas toujours selon ce régime. Le texte médiéval se passe de l'auteur, au sens où nous entendons ce terme et avec les implications que nous lui rattachons ; aussi présente-t-il une transfictionnalité sans origine auctorielle fixe, dans un contexte où, à partir d'un fonds fictionnel commun, l'originalité de chaque récit se résume à opérer une *conjointure* particulière (voir Blaise, 2007). Notre situation de « modernes » paraît bien différente. Mais les choses sont moins simples puisque coexistent, plus ou moins pacifiquement, un régime auctoriel (où la signature de l'écrivain détermine l'authenticité reconnue aux intrigues dérivées, quand ce n'est pas, on l'a vu, leur recevabilité) et un régime non auctoriel, prépondérant en culture médiatique, et caractérisé par une émancipation transfictionnelle du personnage. Nous rencontrons ici une autre frontière de la transfictionnalité – une frontière interne, plus ou moins stable, qui la partage entre, d'une part, la paralittérature et ses prolongements médiatiques, où elle s'est particulièrement bien acclimatée (et qu'elle contribue d'ailleurs à définir), et, d'autre part, la littérature consacrée où, sous le nom d'hypertextualité, elle apparaît comme l'une des manières, sérieuses ou ludiques, par lesquelles « s'accomplit l'utopie borgésienne d'une littérature en transfusion perpétuelle » (Genette, 1982 : 559). Là non plus, il n'est pas question d'alléguer cette ubiquité pour prétendre à l'homogénéité du champ (trans)fictionnel et, du coup, occulter de décisives différences. Irène Langlet, par exemple, propose fort judicieusement de distinguer « des "incomplétudes" stratégiquement ménagées pour pouvoir être exploitées (dans tous les sens du terme) ultérieurement, par opposition à des incomplétudes poétiquement aménagées » (2000). La réaction de certains face à la continuation des *Misérables* tenait justement à la crainte d'un glissement de l'esthétique vers le stratégique – entendre, le mercantile. Encore que cet exemple montre surtout qu'une incomplétude par

hypothèse « esthétique », celle du roman d'Hugo, peut donner lieu à une continuation présumée « stratégique », ce qui montre bien le brouillage des frontières. On peut souhaiter faire la part entre les deux catégories, mais peut-on y arriver en se basant sur la manière dont un récit s'agence et dont il dispose ses incomplétudes ? Peut-on y arriver tout court ? Le cas *Cosette* montre aussi qu'en plus de la relation, prospective disons, d'une œuvre à ses (éventuelles) suites, il faut considérer aussi l'effet rétrospectif de celles-ci sur celle-là, en gardant à l'esprit que les suites ne sont pas une émanation du premier texte et que leur orientation ne se décide pas dans les vecteurs que celui-ci met en place. On vient de voir le cas d'une suite « commerciale » (enfin, tenue pour telle ; je redis que cette notion me paraît théoriquement fragile) d'une œuvre consacrée. On peut tout aussi bien imaginer une suite « esthétisante » d'une œuvre relevant du champ de grande consommation (le résultat ne sera pas forcément fameux). Je plaiderais de toute façon pour un découplage des intentions présidant à l'écriture, des dispositifs textuels effectivement produits et des fonctions que leur assignent les instances de production et de diffusion – sans parler bien sûr de la réception. On peut se désoler, à juste titre, de l'emprise des conglomérats sur la culture, mais je ne suis pas sûr qu'on parvienne à faire correspondre, à cette critique légitime, des instruments d'analyse des textes.

Sans doute cependant les stratégies sont-elles plus aisément reconnaissables à partir du moment où elles atteignent une certaine systématicité. Les modèles du cycle, du feuilleton et de la série, dont Besson et Benassi montrent qu'ils travaillent, chacun à sa manière, à la fidélisation du lectorat ou du spectatorat à un ensemble fictionnel indéfiniment décliné, relèvent à l'évidence d'une logique, sinon commerciale, du moins très intéressée. Mais ces modèles eux-mêmes peuvent fort bien être retravaillés de l'intérieur, dans une perspective qui en tire des dispositifs polytextuels labiles, fluctuants, paradoxaux[1].

La culture médiatique se caractérise aussi par sa mobilisation successive (et parfois même simultanée) des différents médias, mis à contribution pour donner à une fiction une visibilité (et une rentabi-

1. Voir l'étude de Mélanie Carrier sur les bandes dessinées de Marc-Antoine Mathieu (2007) ainsi que mon analyse des romans de Jasper Fforde (Saint-Gelais, 2008).

lité) maximale. Elle méritera donc d'être examinée pour elle-même mais, pour l'instant, c'est la question adjacente de l'adaptation que je voudrais aborder, compte tenu de son incidence sur les frontières de la transfictionnalité – et étant entendu que l'adaptation ne se réduit pas à un phénomène mercantile. Est-il judicieux de considérer l'adaptation comme une forme (transmédiatique) de la transfictionnalité ? Sachant que c'est sur la base d'une communauté diégétique que s'établit une adaptation, on pourra être tenté de répondre par l'affirmative. J'hésite malgré tout à le faire, en raison précisément de cette visée d'une équivalence diégétique, incompatible en principe avec les opérations exemplairement transfictionnelles que sont l'extrapolation et l'expansion : les adaptations n'ont pas pour vocation de prolonger l'histoire et encore moins de proposer de nouvelles aventures des protagonistes. Certes, on n'ignore pas que l'équivalence n'est qu'un horizon auquel correspondent, dans les faits, quantité de modifications mineures ou majeures : ajouts ou suppressions d'épisodes, réaménagements chronologiques, fusion de personnages, sans compter les innombrables altérations résultant du passage à un autre média, comme l'incarnation des personnages par des comédiens, le passage des descriptions à des décors ou l'élimination, au cinéma, de la focalisation telle qu'elle opère dans le discours narratif[1]. Rien n'interdit de reconnaître une portée transfictionnelle à ces transformations ; les études de l'adaptation trouveraient là un ensemble de questions fructueuses. Il faut cependant garder à l'esprit le statut quelque peu particulier de ces opérations transfictionnelles que peu de lecteurs ou de spectateurs, me semble-t-il, verront comme des *développements* diégétiques de l'original. Cela tient vraisemblablement à l'emprise que le modèle de l'équivalence exerce sur notre perception de l'adaptation : même lorsqu'elles sont reconnues comme telles, les modifications seront davantage vues comme des déviations (heureuses ou malheureuses) à ce principe que comme une contribution à la fiction originale : le point de vue comparatiste, ici, semble faire obstacle à une appréciation « syntagmatique » du rapport entre les versions[2].

1. Je ne mentionne que l'exemple du cinéma, mais il ne faut pas oublier que tout mode de représentation se prête à l'adaptation : on a adapté des romans d'Agatha Christie en bandes dessinées, des pièces de théâtre ont été tirées de romans, des films ont été « novélisés », etc.

2. On pourrait sans doute étendre ce constat au cas de la traduction.

La culture médiatique amène aussi à évoquer, dans une tout autre direction, la question épineuse du mythe. On ne s'est pas privé de qualifier de « mythes modernes » des créatures médiatiques désormais bien ancrées dans l'imaginaire comme Holmes, Superman ou James Bond. On songe sans doute alors à la fascination durable exercée par ces personnages – une fascination dont plusieurs chercheront volontiers l'explication dans les traits intrinsèques de ces figures (l'intelligence solitaire de Holmes, les pouvoirs surhumains de Superman ou l'audace professionnelle ou sexuelle de Bond). Or leur imprégnation à long terme de l'imaginaire collectif peut s'appréhender en termes transfictionnels, en tant que forme extrême de diffusion, à l'échelle non plus des textes, même nombreux, mais du discours social dans son ensemble : on ne sait jamais quand l'un ou l'autre réapparaîtra au détour d'une publicité, d'une conversation, d'un titre d'article, etc. Cela leur confère, en même temps qu'une ubiquité culturelle, une manière d'autonomie sémiotique : nul récit qui n'enclose la liste toujours allongée de leurs exploits ; nul texte qui parvienne à circonscrire l'idée qu'on s'en fait ; nul auteur même, parfois, auquel bon nombre de lecteurs sachent les rattacher.

Faut-il voir, dans cette circulation sans entrave et dans l'effet d'autonomisation qui l'accompagne, une réalisation de ce que la transfictionnalité « standard » présenterait à l'état de germe ? Ce serait, je le crains, considérer le modèle mythologique comme l'aboutissement, si ce n'est la finalité, de la transfictionnalité – et ne privilégier, de cette dernière, que le pôle de la traversée, au détriment de l'idée de frontière à franchir, alors que tout l'intérêt de cette notion, à mes yeux du moins, réside dans la tension irrésolue entre l'une et l'autre[1]. Ce serait surtout confondre le régime moderne de la transfictionnalité, même « mythogène », avec le mythe antique, élaboration culturelle aux confins de l'imagination et de la croyance, difficile à approcher à partir de notre conception de l'une et de l'autre, qui présuppose la scission de l'esthétique et du religieux (ou, sur un autre plan, de l'anthropologique). Les plus « libres » des

1. Ma position rejoint ainsi celle de Denis Mellier lorsqu'il refuse d'amalgamer fiction et mythe : si « [*m*]*ythifier*, dans la culture de masse, c'est justifier […] le retour fétichiste du même », en revanche le réseau ironique et autoréférentiel de fictions qui se développe par exemple autour de Holmes offre l'exemple d'un « espace intertextuel complexe […] qui ne cesse d'inachever la mythification au moyen des glissements incessants de l'écriture » (1999 : 136 et 143).

créatures transfictionnelles circulent aujourd'hui dans une société qui reconnaît, et privilégie encore largement, les notions d'œuvre et d'auteur. Comment penser le statut et le fonctionnement des figures mythiques dans des sociétés où ces notions, telles que nous les employons, n'avaient pas cours[1] ? La théorie de la fiction aide manifestement à poser ce problème[2], mais on ne saurait lui demander d'y répondre à elle seule ; cela vaut aussi pour les propositions de cet ouvrage, et je m'estimerais largement satisfait si mon balisage de la transfictionnalité *moderne* apportait un éclairage au moins tangentiel sur des questions pour nous (et pour moi, largement) énigmatiques. S'il ne s'agit pas de maintenir des frontières étanches entre les disciplines (études littéraires, cinématographiques et médiatiques, anthropologie, droit de la propriété intellectuelle, etc.), il ne s'agit pas davantage de tenir la transfictionnalité pour une notion œcuménique chargée de tout ramener à un principe abusivement homogène.

Cela vaut aussi bien sûr pour l'appréciation même du phénomène. Tour à tour euphorique (lorsqu'elle exalte les personnages dont elle prolonge l'existence) et troublante (lorsqu'elle introduit des failles ou des contradictions diégétiques dans son histoire), estimée (quand elle est pratiquée par un « grand artiste ») et dépréciée (quand on lui soupçonne des motivations rien moins qu'esthétiques), conformiste et transgressive, la transfictionnalité n'a décidément rien d'uniforme. Tracer ses contours, c'est donc moins l'établir dans son unité fallacieuse que prendre la mesure de ce qui, en elle, cohabite de manière à jamais instable.

1. Il est impossible de ne pas se référer ici à l'indispensable *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* de Paul Veyne (1983).

2. Comme le montrent très clairement plusieurs passages d'*Univers de la fiction*. Pavel y insiste notamment sur « la flexibilité des mythes ainsi que sur leur prédisposition à développer des variantes » (1988 : 103), proposition quelque peu anthropomorphique que je reformulerais en disant que la multiplication des variantes ne compromet pas – comme ce serait le cas dans une culture basée sur les catégories d'œuvre et d'auteur – la cohésion du mythe. Il est assez frappant que Pavel, un peu plus bas, enchaîne directement de la liberté croissante assumée par les auteurs de versions (*Électre* d'Euripide, de Sophocle, etc.) au glissement du mythe vers la fiction : l'appropriation personnelle d'un récit ne peut, dès lors qu'elle est reconnue comme déterminante, qu'affecter à plus ou moins long terme l'économie de l'imaginaire.

Table

Introduction 7

1. Contours 19

2. La fiction à travers l'intertexte 39
Trois frontières de la fiction 39
Le tri ontologique 40
Le cadre pragmatique 47
La frontière textuelle 49
La machine à explorer la fiction 53
Transfictionnalité et lecture 62

3. Expansion 71
Prequels 77
Interpolations 84
Expansions parallèles 93
Séries 99
Expansions virtuelles 112
Pulsion et résistances 123
Expansions paradoxales 133

4. Versions 139
Décentrement, recentrement 144
Réinterprétations 152
Contrefictionnels 162
Corrections 171
Contrefictionnels silencieux 177
Suspenses transfictionnels 181

5. Croisements et annexions 187
Croisements autographes 191
Dispositifs fédérateurs 197
Croisements mixtes 200
Intersections critiques 210
Intrigues croisées 215
Forums transfictionnels 221

6. Captures 229
Captures autographes 239
Recadrages 251
Recadrage fictionnalisant 256
Recadrage défictionnalisant 266
Prise en charge 280
Rapports de forces 293

7. Systèmes 303
Topographie d'un ensemble transfictionnel 303
Le modèle satellitaire 313
Liens entre transfictions 323
Un système dérivé 336
Variantes et concurrence 346
Avatars de l'auteur 354

8. Le stade médiatique de la fiction 373
L'émancipation transfictionnelle du personnage 373
Le canon 383
Le domaine fanique 397
Fanon/*fan fiction* 402
Fan fiction/canon 405
Fanon/canon 411
Canon/fanon/*fan fiction* 426

9. Critique et transfictionnalité 435
Un livre double 435
Critique de la transfictionnalité 441
La transfictionnalité comme critique 450
De la critique imaginaire à la critique transfictionnelle 455

L'holmésologie 462
Valincour et les textes possibles 471
Critique transfictionnelle honteuse 483
Critiques transfictionnelles avouées 499
Enjeux 522

À suivre 533

Bibliographie 535

Index 577